



DOI: 10.4312/mz.59.1-2.195-223

UDK: 783:091(497.4Novo mesto)"17":27-789.32

Franciškanske rokopisne knjige kot izraz umetniške občutljivosti svojega časa: primerjalna analiza novomeškega rokopisa Ms. mus. 93

Matjaž Barbo

Univerza v Ljubljani

IZVLEČEK

Rokopis Ms. mus. 93 iz novomeškega frančiškanskega samostana vključuje raznolika dela, med katerimi prevladujejo maše. Vsebinsko je dopolnjeval repertoar drugih rokopisov v istem arhivu. Opredeljujejo ga značilne poteze anonimnega repertoarja pesmaric 18. stoletja in tesna povezava z nekaterimi istočasnimi frančiškanskimi rokopisi.

Ključne besede: frančiškanske rokopisne knjige, cerkvena glasba, glasba 18. stoletja, frančiškani

ABSTRACT

The manuscript Ms. mus. 93 from the Franciscan monastery in Novo Mesto contains various works, among which masses predominate. In terms of contents, it complements the repertoire of other manuscripts from the same archive. It is distinguished by the characteristic features of the anonymous repertoire of eighteenth-century manuscript books and is closely connected with some contemporary Franciscan manuscripts.

Keywords: Franciscan manuscript books, church music, eighteenth-century music, Franciscans

* Pričujoča razprava je nastala v okviru raziskovalnega projekta Stare tradicije v novih oblačilih: Glasbene in besedilne predelave v izvajalski praksi liturgične glasbe (J6-1809) ter znotraj raziskovalnega programa Raziskave glasbene preteklosti na Slovenskem (P6-0004), ki ju financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS oz. njena naslednica ARIS).

Frančiškanske rokopisne knjige imajo v zgodovini glasbe na frančiškanskih korih posebno dragoceno mesto. Iz skrbno izbranega in zbranega repertoarja je mogoče zaznati občutljivo prizadevanje oblikovalcev tovrstnih rokopisnih knjig za visoko raven glasbe pri bogoslužju, kar je nedvomno vplivalo tudi na oblikovanje estetske zavesti širšega kulturnega prostora. Obenem je ta glasba, ki so jo zbirali največkrat neznani prepisovalci, zaradi razširjenosti frančiškanskega reda verjetno v marsičem močneje odmevala v splošni kulturni zavesti, kot so to uspele druge glasbene prakse. Ne nazadnje so rokopisne knjige tudi zgodovinsko dragoceno pričevanje posebne glasbene zavesti frančiškanskih glasbenikov, tako ustvarjalcev kot poustvarjalcev. Povezane so z njihovim delovanjem na korih posameznih frančiškanskih samostanov, hkrati pa so zaradi stalnega migriranja svojih snovalcev tudi rezultat prepleta tovrstnega repertoarja v širšem kulturnem prostoru.

Kot meni Ladislav Kačič, eden največjih poznavalcev omenjenega repertoarja, je bilo v 17. stoletju širše evropsko migriranje frančiškanskih glasbenikov morda še bolj izrazito kot pozneje v 18. stoletju. S tem je povezan tudi v precejšnji meri skupen glasbeni repertoar, ki se je pozneje v 18. stoletju bolj diferenciral in omejeval na posamezne sedaj manjše province.¹ Tudi pri oblikovanju repertoarja samostanov frančiškanskih bratov observantov slovenskih dežel je osrednjo vlogo dolgo imela dunajska provinca. Znotraj te province se je že v 17. stoletju oblikoval specifični frančiškanski slog figuralnih maš za enoglasni zbor redovnikov s spremljavo orgel ter samo z dvema trobentama.² Gre za model, ki se je lahko, seveda z nekoliko omejenimi sredstvi (brez trobent, lahko mestoma z dodano violino ali dvema), prenesel najprej v sosednje province, pozneje pa je postal merodajen tudi za velik del frančiškanskega repertoarja 18. stoletja.

Na podobo glasbenega repertoarja v samostanih je posebno močno vplival tudi proces sekularizacije 18. stoletja. Zlasti jožefinske reforme so močno zmanjšale število samostanov in oklestile bratske skupnosti v drugi polovici 18. stoletja.³ Proces se je nato nadaljeval tudi v sekulariziranem 19. stoletju in v tem obdobju vplival na »propadanje frančiškanov v Srednji Evropi, s tem pa tudi propadanje glasbe tega reda.«⁴

Po mnenju Pála Richterja je od 18. stoletja naprej v ospredje prihajalo oblikovanje specifičnega repertoarja, ki se je omejeval na frančiškanske skladatelje, hkrati pa se je vse izraziteje usmerjal na ustvarjalnost znotraj posameznih pro-

1 Ladislav Kačič, »Repertoire und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.–18. Jahrhundert«, v *Musicologica Istitopolitana I*, ur. Marta Hulková in Lubomír Chalupka (Bratislava: Universitas Comeniana Facultas Philosophica Bratislava, 2002), 53–102.

2 Ladislav Kačič, »Mitteleuropäische Kontexte der Franziskaner-Musikkultur im 17.–19. Jahrhundert«, *Muzikološki zbornik* 40, št. 1–2 (2004): 113–120.

3 Kačič pravi: »während der Josephinischen Reformen wurde die Zahl der Klöster und der Franziskaner stark reduziert«. Prav tam, 115.

4 Prav tam.

vinc.⁵ Najbolj očiten razlog za izrazitejše diferenciranje in omejevanje repertoarja na posamezne province je bilo dejstvo, da je bila odslej selitev frančiškanov med različnimi provincami zelo redka.⁶ Tako se je pretok glasbe med provincami postopoma zmanjšal, s tem pa se je počasi izgubljal tudi del skupnega repertoarja. V 18. stoletju se je tako glasbeni repertoar posameznih srednjeevropskih provinc vse izraziteje osamosvajal. Kačič trdi, da so v posameznih provincah gojili predvsem svojo lastno glasbo, v repertoarju posameznih samostanov pa je tako »pretehtalo ustvarjanje skladateljev iz lastne province«.⁷

Izoblikovanje specifičnega repertoarja in problem njegovega avtorstva

Ker za krog uporabnikov tovrstne glasbe avtorstvo ni bilo ne pomembno niti ne zanimivo, je repertoar ostajal praviloma anonimen.⁸ Pravzaprav je anonimnost ena glavnih potez repertoarja po vsem srednjeevropskem prostoru razširjenih značilnih rokopisnih knjig, ki so jih uporabljali frančiškanski redovniki pri liturgiji in za katere se je udomačil izraz *rokopisne knjige*. Za velik del repertoarja, na čelu s ponekod premišljeno izdelanimi mašnimi cikli, litanijami, različnimi himnami ipd. torej velja, da je danes praktično nemogoče identificirati njegove avtorje. Težko je tudi identificirati vir, iz katerega so prepisovalci črpali oz. na podlagi katerega so oblikovali kompilacije za določeno redovno hišo najbolj uporabnih liturgičnih spevov.

V določenem smislu predstavljajo izjemo koralni spevi, ki so sodili v splošno znan bazen melodij, ki so jih uporabljali pri vsakodnevni molitvi, ne glede na meje province ali redovne skupnosti. Koralne obdelave so sicer izkazovale seveda podobno anonimnost, pa vendar je njihova razširjenost pomenila drugačno široko mero razpoznavnosti kot denimo na ozki prostor omejen repertoar določenih maš.

V rokopisih praviloma avtorji skladb torej niso označeni, ponekod zasledimo le naslove, s katerimi so označene posamezne skladbe ali mašni cikli. V nekaterih rokopisih slovenskih samostanov najdemo tako naslove, kot so: *Missa S. Adaucit*, *Missa S. Liborij*, *Missa S. Raymundi*, *Missa S. Spei*, *Missa Sta. Judith*, *Missa S. Helena*.⁹ Včasih je mogoče najti naslov za mašo, ki nakazuje njen domnevni izvor, tako denimo *Missa Viennesensis*, *Tota pulchra Olomoucense*,

5 Pál Richter, *Der Melodienbestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jahrhundert / A ferences rend dallamkészlete a XVII. században a Kárpát-medencében* (Budimpešta: Magyarok Nagyasszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány, 2007), 13.

6 Kačič, »Mittleuropäische Kontexte«, 116.

7 Prav tam, 117.

8 O problemu anonimnosti tovrstnega repertoarja prim. Ladislav Kačič, »Opus franciscanum v zápise a zvukovej podobe«, *Slovenská hudba* 18, št. 1 (1992): 136–145.

9 Matjaž Barbo, »'Cantual' brežiškega frančiškanskega samostana«, v *S patri smo si bili dobri: Tri stoletja brežiških frančiškanov*, ur. Jože Škofljanec in Matjaž Ambrožič (Krško: Zavod Neviodunum; Ljubljana: Brat Frančišek, 2013), 257–273.

Lytaniae Bavaricae, *Missa Bohemica*, *Sacrum Slavonicum*, *Lytaniae Carniolicae*, *Missa Croatica* itn.¹⁰ Kačič je vendarle uspel identificirati nekaj avtorjev, ki so delovali v srednjeevropskem prostoru in so imeli širši vpliv, med njimi so frančiškani p. Engelbertus Katzer (1719–1779), p. Adrianus Damian (1708–1750), p. Pantaleon Roškovský (1734–1789) in p. Gaudentius Dettelbach (1739–1818), med splošneje znanimi in izvajanimi skladatelji pa sta izstopala Johann Georg Donberger (1709–1768) in Candidus Faitelli (ok. 1698–1751).¹¹ K posebej priljubljenim delom sodijo tudi maše laiškega organista dunajskega frančiškanskega samostana Ferdinanda Steinerja (u. 1750), še posebej njegova maša v C-duru, razširjena kot *Missa S. Didaci* v različnih srednjeevropskih provincah.¹² Podobno velja za mašo v C-duru laiškega skladatelja Giovannija Abondia Crottija (1682–1731), ki so jo na naših tleh poznali kot *Missa S. Clarae* anonimnega avtorja.¹³ Med avtorji, katerih dela bi lahko zasledili v rokopisih na naših tleh, bi lahko omenili Gregorja Josepha Wernerja (1693–1766), ki je verjetni avtor maše *Missa melioris Spei*.¹⁴ Kot bomo videli v nadaljevanju, so lahko različni prepisovalci iste mašne cikluse označili tudi nekoliko drugače ali pa naslove najpogosteje preprosto kar izpustili.

Kot poudarja Richter, so pri prepisovanju nekatera dela tudi koreniteje spreminjali glede na izvedbene možnosti in običaje posamezne province oz. samostana. Tako je obstajala »splošna frančiškanska praksa, da so število glasov pri prevzemanju prvotno štiriglasnih zborovskih del glede na potrebe reducirali na en glas«.¹⁵ Značilno za omenjeno obdobje oblikovanja tovrstnih pesmaric je bilo po Richterju izrazitejše naslanjanje na skladateljsko invencijo, pri čemer najdemo poleg enoglasnih melodij z orgelsko spremljavo tudi vse več individualnih kompozicij z dvo- in triglasnim stavkom. Eden takih značilnih primerov so himnusi v domačih jezikih, ki so nastajali očitno iz potrebe in za namen izvedbe v konkretnih samostanih ali provincah, kot jih lahko zaznamo tudi v rokopisnih knjigah v našem prostoru.¹⁶

Adaptacija koral

Vsaj navidez je tako v osnovi glasbeni podobi težko povleči jasno ločnico med prejšnjimi koralnimi in poznejšimi figuralnimi skladbami frančiškanov. Sloga obeh se prepletata, dopolnjujeta in prekrivata. In če je bila še v 17. stoletju figuralna glasba znotraj reda prepovedana, orgle pa so zvene le samo ob največjih

10 Kačič, »Mitteleuropäische Kontexte«, 119.

11 Prav tam.

12 Prav tam.

13 Prav tam.

14 Njegovo mašo je najti v prepisih tudi drugod, prim. *Missa melioris Spei à 4 Voc: Concti: Violini = 2 con Organo e Violone Del Sig. Gregorio Werner; Partes 8, Heiligenkreuz im Wienerwald (A-HE)*.

15 Richter, *Der Melodienbestand*, 13 (prevod citata M. Barbo).

16 Barbo, »Cantual«.

praznikih,¹⁷ je pozneje figuralna glasba vse bolj prevladovala. Vendarle sta bila, kot meni Richter, oba sloga v večini provinc prisotna drug ob drugem vse do izteka 18. stoletja.¹⁸

Prav tako ni mogoče začrtati jasne ločnice med figuralno mašo in tipično frančiškansko *misso choralis*, kar bi lahko rekli tudi za maše na različne gregorijanske *cantuse firmuse* ali cerkvene pesmi.¹⁹ Kot ugotavlja tudi Richter, je v pesmaricah mogoče najti melodije brez orgelske spremljave, notirane v enakih notnih vrednostih, vendar to ne pomeni nujno, da gre za koralni napev. Enako namreč velja obratno: dokaj pogosti so namreč tudi koralni spevi z ritmizirano podobo in orgelsko spremljavo.²⁰

Obdelava koral je bila tako pogosto močno podobna drugim skladbam, zbranim v takih rokopisnih knjigah. V prvem obdobju oblikovanja tovrstnih pesmaric je prihajalo do procesa, ki ni bil značilen le za frančiškanski repertoar, temveč za cerkveno glasbo na prehodu iz 17. v 18. stoletje nasploh. Po Richterjevem mnenju je prav uporaba gregorijanskih spevov sprožala proces prevzemanja in predelovanja različnih melodij, pri čemer je avtor lahko malenkostno spreminjal vzorec.²¹ Najbolj običajen način tovrstne predelave gregorijanskih melodij je bilo njihovo ritmiziranje. Poleg tega je koralni spev praviloma vpet v podoben generalbasovski kontekst kot druge skladbe, s čimer mu je bilo dano povsem jasno tonalno, lahko tudi čisto moderno harmonsko ogrodje. To pa je odprlo koralu, odetemu v značilnosti sodobne ustvarjalne in izvajalske prakse, možnost sveže recepcije. Tovrsten postopek z ritmiziranjem in harmonskim tonalnim »preoblačenjem« koralnih melodij redno zasledimo tudi v slovenskih rokopisnih knjigah.

Med najpogostejšimi stavki gregorijanskih melodij srečamo *Te Deum*, ki je pogosto oblikovan tudi v ritmizirani varianti.²² Široko razširjena je tudi novoveška antifona *Tota pulchra es Maria*, za katero je značilna t. i. »novogregorijanska melodija«,²³ ki jo srečamo skorajda v vseh frančiškanskih virih 17. in 18. stoletja. Pogosto so ji podlagali tudi besedili *Totus amor es Francisce* in *Totus castus es Antoni*, v poklon dvema najpriljubljenejšima frančiškanskima svetnikoma, Frančišku in Antonu Padovanskemu. Skorajda v vseh rokopisih najdemo tudi antifone *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina caelorum*, *Regina caeli* in *Salve Regina*,²⁴ pogosto z različnimi variantami melodij. V nekaterih rokopisih dunajske province srečamo tudi antifono *Stella caeli*, ki je bila na

17 Richter, *Der Melodienbestand*, 14.

18 Prav tam, 13.

19 Prim. Kačič, »Mitteleuropäische Kontexte«, 118.

20 Richter, *Der Melodienbestand*, 15.

21 Prav tam, 13.

22 Prav tam, 17.

23 Prav tam.

24 Prav tam, 18.

mestu ofertorija kot priprošnja za pomoč v času kuge ter tako uvrščena celo v mašni ordinarij.²⁵ Pozneje še vedno ostaja popularna, a je v 18. stoletju praviloma ne najdemo med stavki ordinarija. Do začetka 18. stoletja je antifono najti v srednjeevropskem prostoru v kar 51 melodičnih variantih, od katerih imata le dve gregorijanski izvor.²⁶

Rokopisne knjige in njihova glasbena podoba

Navkljub omenjenemu omejevanju repertoarja na posamezne province lahko v primerljivem obdobju prav prek značilnosti »frančiškanske maše« ugotavljamo tudi nekakšne »čez-provincialne«²⁷ posebnosti glasbe v frančiškanskih samostanih, kot jih je sistematično analiziral in predstavil Kačič.²⁸ Omenili smo že skoraj brez izjeme anonimnost avtorjev skladb, ki velja za eno takih značilnosti.

Na izoblikovanje tovrstnega frančiškega repertoarja je vplivalo splošno kulturno ozračje in pastoralna doktrina, po kateri je bila posebna skrb posvečena duhovnim potrebam preprostejših ljudi, ki so jim bili frančiškanski ubožni redovi posebej blizu. To je vplivalo tudi na prizadevanja frančiškanov, da bi poglobljali vero s pomočjo petja občestva vernikov. Najbolj izrazito je temu ustrezala forma enoglasne melodične pevske linije ob harmonsko stabilni in funkcijsko prepoznavni orgelski spremljavi. Preprostost in neposrednost razširjenega glasbenega repertoarja sta bili tako na eni strani odraz estetskega normativnega sistema, oblikovanega znotraj ubožnega reda, ki je svojo glasbo videl predvsem v funkciji vsakodnevno uporabnega bogoslužja in učinkovitega pastoralnega delovanja med preprostim ljudstvom. Poleg tega pa je dejstvo, da so rokopisi krožili praviloma ne samo znotraj istega reda, temveč tudi zgolj znotraj province, dodatno vplivalo na oblikovanje samosvojega repertoarja, ki ga je poleg ožjega izbora skladb pogosto omejevalo tudi skromnejše kompozicijsko znanje, kar je seveda dodatno vplivalo na mestoma preprostejši slog.

Iz teh hotenj in možnosti se je tako razvila t. i. »franciškanska maša« (*missa franciscanorum* oz. *missa francescana*) kot krovni pojem za liturgično glasbo znotraj frančiškanskih samostanov. Z njo so se ustvarjalci na eni strani približevali okusu preprostejših ljudi, obenem pa tudi razmeroma skopim ustvarjalnim in izvajalskim možnostim glasbenikom zlasti na podeželju in v manjših cerkvenih središčih. Zaradi svoje uporabnosti in prikupnosti se je tovrstna praksa močno razširila, saj je versko občestvo najširše in najmočnejše nagovarjala. Tako lahko pritrdimo mnenju, da je ravno frančiškanska glasba najpomembne-

25 Prav tam.

26 Prav tam, 19.

27 Radovan Škrjanc, »Frančiškanske korne knjige v Novem mestu iz 18. stoletja«, *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014): 68.

28 Ladislav Kačič, »Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert«, *Studia musicologica* 33 (1991): 5–6.

je vplivala na nastanek in širok razmah podeželske cerkvene glasbene prakse na področju Srednje Evrope sredi 18. stoletja,²⁹ saj lahko tudi za slovenske dežele ugotovimo, da je v omenjenem obdobju »franciškanska maša« postala osrednja glasbena zvrst cerkvenoglasbenega repertoarja.

Ena od splošnih značilnosti franciškanske glasbe je tudi dejstvo, da je tovrstni repertoar značilno krožil skoraj izključno prek prepisov in ne tiskov, kot poudarja tudi Škrjanc.³⁰ Prepisi so bili poleg svoje cenejše oblike bolj primerni predvsem zato, ker so vsakemu samostanu oz. njegovemu organistu omogočili oblikovanje njemu najbolj ustreznega glasbenega repertoarja, ki je ustrezal specifičnim liturgičnim potrebam in željam, obenem pa tudi estetskim merilom in tehničnim zmožnostim. To je tudi najbolj verjeten razlog, zakaj se je ob nedvomni seznanjenosti z repertoarjem, ki se je oblikoval v širšem evropskem prostoru, vsaka od takih pesmaric oz. knjig vendarle razlikovala od drugih, tako po vsebini kot po obsegu, izvajalskih značilnostih, zahtevnosti idr.

Že vse od 17. stoletja naprej so bile v rabi rokopisne pesmarice, ki so vsebovale večinoma mašni ordinarij (z rekvijemi), litanije, antifone (še posebno Marijine antifone), himne, včasih tudi druge pesmi v latinščini ali ljudskih jezikih.³¹ Te pesmarice so bile pogosto večjega formata (40x50 cm), da je lahko iz njih pelo pet do šest pevcev.

V 18. stoletju pa sta se zlasti na podeželju in v manjših mestnih središčih njihova funkcija in z njo zunanja podoba postopoma spremenili. Namenjene so postale le ozkemu krogu izvajalcev, praviloma le organistu, pa morda posameznim pevcem in priložnostnim instrumentalistom, medtem ko je bilo sodelovanje večjega občestva omejeno na posamezne vzklike ali enostavnejše melodične speve, ki jih je bilo mogoče memorirati. Rokopisne knjižice so postale manjše, včasih ob izrazitejših specifikah katerega od manuproprijev tudi težje berljive. Razlog, da so z zmanjševanjem formata sledili potrebam, je tičal tudi v tem, da so manjši formati poleg čisto uporabne funkcije prinašali tudi manjšo ceno notnega papirja in prepisovanja. V tej obliki se je ohranila večina ohranjenih pesmaric franciškanskih samostanov na Kranjskem. Take rokopisne knjige so s svojo priročnostjo pomenile uporaben bogoslužni pripomoček, z njimi pa je krožil in se ohranjal najbolj uporaben repertoar. S pomočjo rokopisnih knjig so se pevci oz. občestvo vernikov učili novih spevov, obenem pa so jih uporabljali pri vsakdanjem bogoslužju: iz njih so peli, speve so spremljali z zapisano orgelsko spremljavo, občasno pa so petju in orgljanju pridružili tudi katerega od drugih instrumentov.

Ena najbolj izpostavljenih značilnosti tovrstnih rokopisnih knjig oz. celotnega franciškanskega repertoarja tega obdobja je t. i. klavirski zapis, ki ga

29 Škrjanc, »Franciškanske korne knjige«, 66.

30 Prav tam.

31 Richter, *Der Melodienbestand*, 14.

srečamo tudi pri obravnavanih frančiškanskih rokopisih na naših tleh. Gre za dvolinijski glasbeni zapis, pri katerem je v spodnjem črtovju zapisan tipični generalbasovski part z dodanimi številkami na ključnih mestih, s čimer je označena pri izvedbi improvizirana harmonska spremljava. Nad njim je postavljen enoglasni vokalni part s podstavljenim besedilom. Enoglasje se izjemoma razvije v dvoglasje ali nakazuje občasne kratke instrumentalne vložke. Gre torej za tipično prakso spremljanja enoglasnega petja zbranega občestva oz. zbora v izmenjavi s solisti ob orgelski spremljavi. Na nekaterih mestih, a le za kratek čas, se vokalna melodija prekine, pri čemer je očitno organist delno improviziral vmesne instrumentalne vložke. Kot smo pokazali že na drugem mestu,³² je ponekod tak instrumentalni part z izrazito melodično linijo celo izpisan ali pa v redkih primerih nakazuje izvedbo s kakšnim drugim instrumentom – praviloma gre za eno, zelo redko dve violini.³³

Kot ugotavlja tudi Škrjanc, pa okleščena instrumentalna spremljava ob pevskem glasu ne pomeni, da izvedbe niso mogli priložnostno bogatiti tudi drugi instrumenti z denimo *colla parte* spremljavo dveh godal ali ob improviziranju pihal.³⁴ Pri tem meni, da gre v primerih, ko skromnejšo vlogo godal zamenjujejo izrazitejši in koncertantno izoblikovani samostojni parti, za poznejšo tendenco, ki naj bi načelo koncertantnosti v »drugi polovici 18. stoletja [razširila] tudi v bolj poljudno cerkveno glasbo tistega obdobja na območju južnonemških in habsburških dežel«. ³⁵ Nedvomno je to lahko eden od pomembnih razlogov za spremembo pomena instrumentalne zasedbe pri izvedbi tovrstnih del, ki se odraža tudi v teksturi notnega zapisa. Obenem pa bi lahko domnevali, da je bila manjša prisotnost instrumentov v nekaterih rokopisnih knjigah tudi posledica skromnejših izvedbenih pogojev v določenih samostanskih hišah, zlasti na podeželju ali v manjših mestnih središčih.

V obravnavanih rokopisnih knjigah na slovenskem ozemlju pogosto najdemo tudi oznako za responzorialno menjavo med solistom in zborom s kriticama *S.* [*solī*] in *T.* [*tutti*], čeprav praviloma v obeh primerih v enoglasnem stavku. Tovrstne oznake so pogostejše v oblikah, v katerih je bil tak način petja del običajne izvajalske prakse, denimo v menjavi litanijskih vzklikov in odgovorov. Povsem verjetno se zdi, da so tako peli, tudi če v rokopisih to ni bilo izrecno označeno. Opaziti je mogoče, da je na nekaterih mestih solistični part tudi izraziteje bolj zahteven, živahen in melizmatsko okrašen, kar nakazuje, da so tovrstne (solistične) odseke peli spretnejši pevci. Možno bi bilo, da so jih na skromnejših cerkvenih korih lahko izvajali kar organisti sami. V rokopisni knjigi Ms. mus. 93, ki bo obravnavana v nadaljevanju, je pri nekaterih kompozicijsko in izvedbeno ambicioznejših skladbah v tovrstnih menjavah med *solī* in

32 Barbo, »Cantual«.

33 Škrjanc, »Franciškanske korne knjige«, 69.

34 Prav tam.

35 Prav tam, 71.

tutti najti v solističnem partu (in zgolj le tu) sicer redko dvoglasje. Tudi to kaže na to, da sta v takih primerih solistično nastopila glasovno in interpretativno spretnejša pevec.

Za razliko od prakse mogočnejših samostanov večjih centrov, kjer je bilo na voljo več pevcev in celo več instrumentalistov, slovenske rokopisne knjige tovrstnih obsežnejših izvajalskih korpusov ne predvidevajo. Tako tudi ne zasledimo posebnih glasovnih zvezkov ali separatov s parti, ki bi bili namenjeni razširjenemu izvajalskemu korpusu. Kot smo ugotavljali že na drugem mestu, obravnavane rokopisne knjige prav tako niso mogle biti namenjene petju večjega zbora, saj je bil zapis za tako rabo daleč premajhen in preslabo čitljiv.³⁶

Izvedba je torej morala sloneti na predpostavki, da se bodo pevci zbora oz. zbrano občestvo pri bogoslužju speve (lahko) naučili na pamet. Tudi zato je bilo verjetneje njihovo sodelovanje omejeno najprej na petje krajših litanjskih vzklikov ali pa psalmskih verzov po različnih psalmovih tonih, medtem ko je antifone in zahtevnejše himne pel solist oz. v izjemnih primerih duet bolj izvežbanih pevcev. Izjeme so bile nekatere antifone, himne, sekvence ipd. iz splošno znanega koralnega repertoarja, ki so se jih redovniki naučili v obdobju svoje redovne formacije. Verjetneje je tudi, da je zbrano občestvo frančiškanskih bratov in vernikov pri bogoslužju sodelovalo tudi pri petju melodično spevnejših himen ali različnih duhovnih pesmi v ljudskih jezikih.

Izrazita tonalna spremljava ter razmeroma moderne harmonije, ki prevladujejo v teh pesmaricah, so brez dvoma služile tudi priličenju včasih že nekoliko tujega modalnega sveta koralnega in sorodnega repertoarja okusu in občutku redovnega bratstva ter vernikov 18. stoletja, s tem pa lažjemu memoriranju in usvajanju različnih melodij. Ne nazadnje pa je tudi to lahko eden od razlogov za bržkone zavestno odločitev za preprostejše, dostopnejše speve, ki označujejo izbrani frančiškanski repertoar.

Primerjava slovenskih rokopisnih knjig

Že pred časom je Radovan Škrjanc opravil skrbno in natančno analizo osmih rokopisnih knjig iz 18. stoletja, hranjenih v novomeškem frančiškanskem samostanu.³⁷ Gre za značilne primerke rokopisnih pesmaric, kot so se v prepisih ohranjale v različnih frančiškanskih samostanih tega obdobja. Pri tem je ugotovil določeno povezavo med njimi, kar kaže na njihovo smiselno urejevanje in dopolnjevanje, obenem pa potrjuje tudi že omenjeno prehajanje repertoarja zlasti znotraj meja province. Specifični manupropriji, ki se ponavljajo v pesmaricah različnih samostanov, kažejo tudi na repertoarno dopolnjevanje in povezovanje med samostani, zlasti seveda tistimi, znotraj katerih je krožilo redovno bratstvo. Obenem nekatere vsebinske karakteristike in že izpostavljene značilnosti potrjujejo dejstvo, da

36 Barbo, »Cantual«, 261.

37 Škrjanc, »Frančiškanske«.

je bila tudi v okviru posameznih provinc živa zavest o primerljivosti s sočasnim gradivom znotraj širšega srednjeevropskega prostora. Kljub razmeroma precejšnji geografski oddaljenosti je tako mogoče ugotoviti precejšnje ujemanje repertoarja frančiškanskih rokopisov oz. t. i. *opus franciscanorum* samostanov na naših tleh³⁸ s primerljivim gradivom v literaturi že podrobneje obravnavanih slovaških, madžarskih, hrvaških ali bosanskih frančiškanov.³⁹

Pri analizi tukajšnjega repertoarja je vsekakor treba poudariti Škrjančevo ugotovitev, da je v 18. stoletju glasba znotraj Province sv. Križa, ki je združevala frančiškane na Kranjskem s hrvaškimi frančiškani, doživela izjemen razcvet.⁴⁰ To nedvomno dokazuje tudi obstoj in skrbna sestavljenost omenjenih rokopisnih knjig, v katerih zasledimo značilen frančiškanski repertoar. Za frančiškanski samostan v Novem mestu je za razliko od drugih manjših samostanov s skromnejšim gradivom⁴¹ značilno, da so kljub načelnemu ujemanju s sorodnimi *cantuali* posamezne knjige vendarle vsebinsko precej raznolike, če odmislimo dejstvo, da gre pogosto tudi za razlike v manuproprijih, vodnih tiskih, glasbenih slogovnih potezah ipd. Vse to kaže, kot je prepričljivo potrdil že Škrjanc,⁴² da so knjige nastale v različnih časovnih obdobjih.

Iz razlik v vsebini posameznih zvezkov, ki so sicer v določeni meri vsak zase tematsko precej zaokroženi, bi lahko sklepali, da je koncipiranje posameznih rokopisnih knjig vodil premislek o njihovi funkciji znotraj vsakodnevnega oz. celoletnega bogoslužnega ciklusa. Prav zato se zdi podrobnejša primerjava med posameznimi rokopisnimi knjigami novomeških frančiškanov posebej uporabna in zgovorna tudi za razumevanje koncipiranja rokopisne knjige, ki se ji posvečamo v pričujoči razpravi. Pri tem lahko sledimo Škrjančevemu skrbnemu popisu.⁴³

Izrazito vsebinsko enovitost kaže tako rokopis Ms. mus. 90. V njem so skoraj izključno zbrane Marijine antifone in himne, med njimi *Salve Regina*, *Regina coeli*, *Ave Virgo gloriosa*, *Ave Regina coelorum*, *Stabat Mater*, *Salve Mater*

38 Barbo, »Cantual«, 260.

39 Zdravko Blažeković, »The Music Repertoire of the Franciscan Provincia Bosnae Argentinae and the Provincia Sancti Joannis a Capistrano, in Slavonia in the Eighteenth and Nineteenth Centuries«, *TheMA – Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts* 8, št. 1–2 (2019): 1–29; Friederike Grasemann, »Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts«, *Studien zur Musikwissenschaft* 27 (1966): 72–124; Kačič, »Opus franciscanum«; Kačič, »Missa franciscana«; Ladislav Kačič, »Mehrstimmiger Gesang der Franziskaner in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert«, *Slovenská hudba* 22, št. 3–4 (1996): 450–454; Richter, *Der Melodienbestand*; Radovan Škrjanc, »Pripispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji«, *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 141–165; Radovan Škrjanc, »Pripispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji (2. del)«, *De musica disserenda* 2, št. 1 (2006), 31–60; Radovan Škrjanc, »Novo v poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji«, *De musica disserenda* 4, št. 2 (2008): 87–104.

40 Škrjanc, »Frančiškanske korne knjige«, 65.

41 Barbo, »Cantual«.

42 Škrjanc, »Frančiškanske korne knjige«.

43 Prav tam.

pietatis ... V številnih primerih najdemo tudi več različnih uglasbitev istih besedil, pogosto tudi v različnih tonalitetah. Razen redkih izjem (*O mi Jesu amate, Peccavi Domino sum indignus, Popule meus quid feci tibi, Salve Jesu pastor bone*) gre torej za vsebinsko enovit in razmeroma sklenjen repertoar.

Podobno velja za rokopis Ms. mus. 91. V njem najdemo predvsem številne litanije ter z Marijinim čiščenjem povezane uglasbitve besedila *Tota pulchra*, ki so jo peli pri litanijah. Poleg tega je rokopisu pridruženih še nekaj spevov *Alma redemptoris Mater, Ave Regina caelorum, Regina coeli* in *Salve Regina*. Na koncu je v pesmarici dodan še rekvijem, ki kot nekašen tujek izstopa iz konteksta. Vsiljuje se misel, da je bil dodan pozneje, da bi tako prepisovalec oz. kompilator zvezka izkoristil še vezani papir, ki mu je bil na voljo, ter vstavil na to mesto skladbo, ki je zaradi popolnitve drugih knjig drugam ni bilo mogoče umestiti. Da gre za precej verjetno prakso, je pokazala tudi analiza brežiškega rokopisa.⁴⁴

Rokopisna knjiga Ms. mus. 92 prinaša različne himne za posamezne praznike cerkvenega leta, tako na čast Marije kot drugih svetnikov. V rokopisih Ms. mus. 94 in Ms. mus. 246 so zbrane skoraj izključno maše, medtem ko zasledimo v rokopisu Ms. mus. 245 poleg tega še različne litanije in več uglasbitev *Tantum ergo*. Ta rokopis je tudi edini, ki izrecno vsebuje poleg vokalnega parta mestoma še tudi instrumentalne glasove.⁴⁵ Poleg tega ta rokopisna knjiga tudi po nekaterih značilnih potezah rokopisa morda še najbolj izrazito odstopa od drugih del. Škrjanc zapis tudi zaradi t. i. »rokokojskih orgel« povezuje z značilnimi potezami cerkvene glasbe sredine in druge polovice 18. stoletja v avstrijskih in drugih južnonemških katoliških deželah ter rokopis označi za najmlajšega med vsemi novomeškimi frančiškanskimi rokopisnimi knjigami.⁴⁶

Vsebinsko najbolj pisan je rokopis Ms. mus. 247, ki je posebej izrazito poldoben brežiškemu *cantualu*, kot smo pokazali že drugje.⁴⁷

Navedeno potrjuje tezo, ki jo je nakazal že Škrjanc, da so bile posamezne knjige povezane z drugimi v večjo celoto, zato jih je tudi treba razumeti v tem kontekstu. Pri tem je izpostavil dva para knjig, Ms. mus. 91 in 94 ter Ms. mus. 246 in 247. Vendarle bi bilo mogoče celo predpostaviti, da so se na tovrsten način med seboj dopolnjevale tudi druge knjige ali pa kar celoten korpus rokopisnih knjig novomeškega frančiškega samostana (oz. njegov pretežni del), pa četudi morda ni bil izvorno povsem načrtovan kot tak in čeprav ni nastajal hkrati, ampak v širšem časovnem obdobju. Notranja homogenost posameznih zvezkov, hkrati pa vsebinska pisanost in raznolikost celotne zbirke izkazujejo precej verjetno premišljeno težnjo po (postopni) dopolnitvi in končni izpolnitvi repertoarja najpomembnejših spevov dnevnega bogoslužja oz. celotnega cikla cerkvenega leta frančiškanov v Novem mestu.

44 Barbo, »Cantual«, 263–264.

45 Škrjanc, »Franciškanske«, 70.

46 Prav tam, 72.

47 Barbo, »Cantual«, 269.

Vsebinska analiza novomeškega rokopisa Ms. mus. 93

Med vsemi rokopisnimi knjigami po jasni in pregledni zasnovi, vsebinski zao-kroženosti in raznolikosti, zmerno modernem tonalnem harmonskem stavku ter v celoti po ves čas enakem, čistopisno natančnem in lepo berljivem rokopisu izstopa rokopisni *cantual* Ms. mus. 93. Vsebinsko raznolik, hkrati pa glasbeno pester in zanimiv ponuja dragocen uvid v glasbeno življenje frančiškanskih samostanov pri nas in s tem odstrinja tudi širšo podobo glasbenega ustvarjanja in poustvarjalnih možnosti slovenskih dežel v navedenem obdobju. S svojo ne le funkcionalno bogoslužno naravnanoostjo, temveč tudi z izpostavljeno estetsko vrednostjo pomeni dragocen dokument v veliki meri tudi v širšem srednje-evropskem prostoru doslej spregledanega in pozabljenega repertoarja.

Škrjanc sam sicer njegov izvor označuje za »bolj nejasen«. ⁴⁸ V njem namreč najdemo slogovno različna dela, raznolika tudi po izvajalskih zahtevah in kompozicijski izčiščenosti, v čemer lahko po Škrjancu razbiramo značilnosti »vseh treh omenjenih slogovnih obdobji frančiškanske glasbe«, torej od tiste s konca 17. stoletja do značilnosti glasbe prve polovice 18. stoletja in elementov tretjega sloga druge polovice 18. stoletja. ⁴⁹ Dejansko je knjiga delo enega samega prepisovalca, pri čemer je glede na spremembe v pisavi vendarle mogoče sklepati, da je nastajala daljše obdobje.

Vsekakor je za datacijo nastanka rokopisa pomembno dejstvo, da v njem najdemo vodno znamenje »konjička« koroškega izdelovalca papirja Georga Tengga iz okoli leta 1771. ⁵⁰ To bi torej lahko bil tudi najbolj zgodnji možni datum nastanka rokopisa. Ta je tako bržkone vendarle začel nastajati nekoliko pozneje, glede na vse zapisano pa je bil dokončan verjetno še kakšno desetletje pozneje. Da bi ga lahko umestili v iztek 18. stoletja, potrjujejo tudi določene glasbene značilnosti, zlasti generalbasovske spremljave, v kateri se kažejo razmeroma moderne harmonske zveze v okviru klasicistično trdne funkcijske osnove in formalne periodičnosti, kakršno mestoma zaznamo celo v ritmiziranju koral. Tako bi navedeni rokopis lahko datirali kot enega najmlajših v omenjeni novomeški zbirki rokopisnih knjig.

Škrjanc v svoji analizi poudari, da knjiga vsebuje »vse vrste spevov«, značilne za t. i. *opus franciscanum* tega obdobja, in meni, da gre verjetno za »zbirko skladb in večglasnih spevov, prepisanih v različnem času iz več različno starih frančiškanskih rokopisnih knjig«. ⁵¹ Nedvomno postopen nastanek rokopisa in v veliki meri čistopisno skrben zapis posredno dokazujeta, da je rokopisna knjiga nastala na podlagi prepisov vira ali raje virov, iz katerih je avtor rokopisa črpal in postopoma dopolnjeval repertoar, primeren za izvedbo na novomeškem

48 Škrjanc, »Frančiškanske korne knjige«, 77.

49 Prav tam.

50 Prav tam.

51 Prav tam, 78.

koru. Opazne so številne povezave z drugimi rokopisi, zlasti že drugje omenjena povezava z brežiškim *cantualom*.⁵² Slednji se zdi tudi eden od možnih virov za obravnavano kompilacijo. Da ni moglo biti obratno, lahko sklepamo tudi zato, ker je v primerjavi z brežiškim rokopisom novomeški manuproprij mnogo bolj skrbno izdelan, čeprav vendar nekatere informacije, ki jih zasledimo v vsaj navidez bolj površnem brežiškem rokopisu, v novomeškem prepisu manjkajo. Poleg nekaterih generalbasovskih označb je to zlasti očitno v opuščanju naslovov mašnih ciklusov. Glede na očitno skrbnost novomeškega prepisovalca bi v primeru, da bi šlo v obeh primerih za prepis iz nekega tretjega skupnega vira, pričakovali v novomeškem rokopisu kvečjemu več informacij in predvsem bolj skrben zapis, kot ga ponuja brežiška pesmarica.

Obe rokopisni knjigi sta si zares podobni tudi po precejšnjem obsegu in vsebinski pestrosti repertoarja, ki ga zajemata. Pa vendar je v tem smislu brežiški *cantual* vsebinsko bolj raznolik in ponuja pestro podobo gradiva, uporabnega za najrazličnejše bogoslužne priložnosti. Za razliko od tega pa se ob podrobnejši analizi Ms. mus. 93 pokaže v repertoarnem smislu manj celovit in bolj ozko zasnovan. Tako se zdi, da je predstavljal predvsem dopolnilo repertoarja, ki so ga za samostansko glasbo vsebovale že druge rokopisne knjige.

Rokopis se začneja z navedbo psalmovih tonov in ob tem z začetki besedil nekaterih psalmov ponuja nekaj značilnih primerov njihovega petja znotraj oficija. V tem lahko zaznamo tudi pedagoško funkcijo manuskripta, ki je bil očitno vsaj deloma zasnovan kot priročnik za poučevanje osnov petja za bogoslužno rabo. Morda so v določeni meri temu namenjeni celo navedki nekaterih najbolj razširjenih in najbolj uporabnih koralnih napevov, harmoniziranih na sodoben način, deloma tudi v ritmiziranih vrednostih. Rokopisna knjiga tako ponuja izbor osrednjih spevov, ki spremljajo dnevni in letni cikel petja pri bogoslužju v samostanu. V njej tako najdemo himne in antifone za različne praznike, posebno obsežen del pa tvorijo maše skupaj z rekvijemi, s katerimi se pesmarica sklene.

Jasno je, da se s tem glavni repertoar petja pri bogoslužju frančiškanov ne izčrpa. Tako je očitno dejstvo, da v obravnavani rokopisni knjigi ne srečamo številnih cerkvenih pesmi, ki so jih frančiškani brez dvoma prav tako prepevali med liturgijo, pa tudi ne številnih drugih spevov, ki so sodili v vsakdnevno molitveno opravilo redovnikov in jih zasledimo v drugih omenjenih pesmaricah oziroma v rokopisnih knjigah drugih redovnih hiš.

Če ga primerjamo z brežiškim *cantualom*, lahko že na prvi pogled vidimo, da vsebuje brežiški rokopis bistveno manj ciklusov mašnega ordinarija, zato pa za razliko od novomeškega rokopisa prinaša različne litanije, pa ne nazadnje tudi cerkvene pesmi v nemščini in celo hrvaščini. V določeni meri lahko take vrste gradivo zasledimo v novomeški frančiškanski rokopisni zbirki Ms.

52 Barbo, »Cantual«, 269.

mus. 247, ki tako torej svojevrstno dopolnjuje novomeško pesmarico na način, kakršnega srečamo v zaokroženi podobi pri brežiškem *cantualu*. V navedeni luči se zdi torej brežiški *cantual* kot nekakšen zgoščen izvleček najbolj priljubljenega in uporabnega repertoarja, ki je bil novomeškimi frančiškanom sicer na voljo v omenjenih dveh ali pa celo več različnih pesmaricah.

Vsekakor tudi za rokopis Ms. mus. 93 veljajo splošne značilnosti, ki jih najdemo v širšem prostoru v povezavi z repertoarjem t. i. *opus franciscanorum* repertoarjem. Gre za tipično rokopisno knjigo, izdelano v rokopisu, ki v vsej knjigi ostaja isti, četudi nastane morda v različnem časovnem obdobju. Vse skladbe so zapisane v značilnem dvolinijskem sistemu z vokalnim glasom, ki ga spremlja part generalnega basa. Prav tako so vse skladbe enoglasne. Izjeme so ponekod označeni solistični odseki, ki so mestoma bolj virtuozni in v redkih primerih tudi dvoglasni. Le na nekaj mestih je srečati krajše instrumentalne medigre, ki bi jih lahko izvajali poleg orgel tudi s katerim drugim instrumentom. Prav tako so vse skladbe anonimne, v naslovih niti ne najdemo v nekaterih drugih rokopisnih knjigah včasih naznačenih naslovov posameznih skladb oz. mašnih ciklov.

Na začetku rokopisa so navedeni najprej psalmovi toni, po vrsti, kot jih še v sodobnem času npr. navaja *Liber usualis*. Vzorec izvajanja posameznih psalmovih tonov je povezan z nekaterimi izbranimi svetopisemskimi besedili. Rokopisna knjiga tako na razumljiv način s ponujenimi primeri uvaja pevce v koralno petje zlasti znotraj oficija. Tako si sledijo:

- 1. psalmov ton: *Dixit Dominus Domino meo*
- 2. psalmov ton: *Confitebor tibi Domine*
- 3. psalmov ton: *Beatus Vir qui timet Dominum*
- 4. psalmov ton: *Laudate pueri Dominum*
- 5. psalmov ton: *Laudate Dominum omnes gentes*
- 6. psalmov ton: *Magnificat*
- 7. psalmov ton: *Magnificat*
- 8. psalmov ton: *Magnificat*
- *tonus peregrinus: In exitu Israel*

Navedene modele bi lahko razumeli torej kot pripomoček pri učenju in kot oporo pri memoriranju oz. izvedbi vsakdanjega bogoslužnega opravila frančiškanskih bratov. Navedbi psalmovih tonov sledi *Te Deum laudamus*, prav tako reden del oficijskega bogoslužja, pri čemer enoglasnemu spevu sledi oštevilčena basovska spremljava, ki je navkljub izhodiščni modalni osnovi povsem jasno sodobno tonalno koncipirana. K sodobnejšemu občutku svoje prispeva tudi izraziteje ritmiziran zapis koralnih psalmovih tonov, zapisanih v polovinkah, včasih tudi punktiranih. Poleg tega srečamo tudi četrтинke ali celinke, vendarle zunaj trdne in nespremenljive metrične opredelitve s taktnicami. Na začetku zapisan metrični znak C tako bolj opredeljuje osnovni ritmični pulz kot metrični okvir.

Sledijo himnusi oz. himne za posamezne praznike in svetniške godove znotraj cerkvenega leta, pri čemer imajo posebno mesto seveda frančiškanski svetniki na čelu s sv. Frančiškom in sv. Klaro. Rokopis navaja koralne himne, ki so znova ritmizirane v polovinkah, mestoma punktiranih in okrašenih z dodanimi četrtnkami in celinkami, a brez stalnega metričnega okvira. Navedba koral ostaja torej običajno v mejah ritmično nevtralnega zapisa ob le rahlih ritmičnih variiranjih ter podaljšanjem fraz ob sklepah verzov ali spevov, kjer polovinke zamenjujejo celinke. Poleg tega je mogoče zaznati tudi jasno tonalno harmonsko spremljavo v podobi oštevilčenega basa.

Najprej najdemo himno *Exultet orbis gaudiis*, ki je v rabi običajno pri večernicah ali hvalnicah za praznike apostolov ali evangelistov zunaj velikonočnega obdobja. Himno, kot jo navaja rokopis, najdemo tudi v *Liber usualis*.⁵³ Del običajnega koralnega repertoarja je tudi himna na čast enega mučenca, *Deus tuorum militum*.⁵⁴ Sledi himna *Sanctoru* [sic!] *meritis*, ki je v uporabi pri praznovanju praznikov več mučencev, sv. Jožefa in angelov. Za tem najdemo himne *Iste Confessor*, *Jesu corona Virginum* (za praznike na čast devic) in *Caelestis urbs Jerusalem*, pa himno za Marijine praznike *Ave maris stella* in adventno *Creator alme syderum* [sic!]. Posebej zanimiva je obdelava slednje, pri kateri je napev prav tako vzet iz koralnega repertoarja,⁵⁵ a je ritmiziran in zapisan znotraj taktnic v 6/8 metrumu (na začetku črtovja je sicer zapisan 3/8 metrum), ki glasbeno podpre izrazit poetski metrum izbrane himne. Pesem ob izraziti Es-durovski spremljavi v generalnem basu dobi tako izrazit tonalni pridih in značilen sodobni izraz (str. 7).

Adventni sledi božična himna *Jesu Redemptor omnium*, ki je znova vzeta iz koralnega repertoarja,⁵⁶ za njo pa trikraljevska *Crudelis Herodes*.⁵⁷ Tej sledita postni himnus *Audi benigne Conditor*, pa *Vexilla regis*, nato velikonočna himna *Ad regias Agni dapes*, za njo vnebovzeta *Salutis humanae Sator*, pa binkoštna *Veni Creator Spiritus*, za njo pa *Jam Sol recedit* za praznik Sv. Trojice in za sobotno bogoslužje. Sledi še nekaj zanimivih himen, tako *Lucis Creator optime* in *En gratulemur hodie* za praznik svetega Antona iz Padove, priljubljenega frančiškanskega svetnika. Zanimiva je tudi himna *Laeta devote* za praznik danes sicer precej pozabljenega sv. Paskala (Bajlona), še enega iz vrste frančiških svetnikov. Gre za razmeroma novejšega svetnika iz 16. stoletja, zato temu ustreza tudi izrazitejša enakomerna metrična ritmizacija speva.

53 *The Liber Usualis: With Introduction and Rubrics in English*, ur. benediktinci iz Solesmesa (Tournai in New York, NY: Desclee & Co., 1961), 1115.

54 *The Liber Usualis*, 1127.

55 Prav tam, 324.

56 Prav tam, 365.

57 Nekoliko spremenjen napev navaja *The Liber Usualis*, 465.



Notni primer 1: Ritmizirana adventna himna *Creator alme syderum*, str. 7.⁵⁸

Rokopisna knjiga prinaša tudi himni za praznik svetega Frančiška (*Decus morum dux Minorum*) in svete Klare (*Concinat plebs fidelium*), ki sta običajna v frančiškanskih antifonarjih. V nadaljevanju najdemo še himno *Decora lux atque caeli*, pa *Tibi Christe Splendor Patris* za praznik sv. Rafaela. V rokopisu navedena himna *Te Splendor et virtus Patris*, namenjena praznovanju godu sv. Mihaela, se razlikuje od melodično bolj okrašenega napeva z istim besedilom v čast prikazovanja sv. Mihaela. Sledi še himna za praznik sv. Petra v verigah (*Miris modis repente*) in posvetitve katedrale sv. Petra (*Quodcunque in orbe nexibus*). Vse omenjene himne ponavljajo najbolj razširjene koralne vzorce, od katerih pa se, kot je bilo tudi sicer običajno, v podrobnostih lahko oddaljujejo.

Rokopis se nadaljuje z navedbo še dveh znamenitih koralnih spevov, vstajenjsko marijansko antifono *Regina caeli* in adventnim spevom *Rorate coeli*. Oba speva imata na začetku zapisan *alla breve* metrum, ki pa ga v doslednejšem ritmiziranju znotraj taktov ohranja zares le druga, ki na začetku oblikuje tudi jasn F-durovski harmonski stavek v generalnem basu. V nadaljevanju zasledimo tudi zanimivo menjavo *solo – tutti* ter končno ponovitev začetka z oznako »Rorate da capo«.

Za razliko od drugih podobnih rokopisnih pesmaric so v obravnavano rokopisno knjigo vključene le ene litanije, in sicer litanije sv. Antona. Tudi te so seveda značilne za Frančiškove redove, saj gre za enega najbolj priljubljenih zavetnikov serafskega reda. Litanije so napisane v preprostem D-duru v 3/2 metrumu z značilno menjavo *soli – tutti*. Litanijam je priključena sekvenca *Si quaeris miracula*, ki naj bi po izročilu nastala že neposredno po Antonovi smrti

58 Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov: SI-Nf, Ms. Mus. 94, z dovoljenjem.

in je ohranjena v različnih variantah. Napev v novomeškem rokopisu se oddaljuje od koralne predloge in je delo poznejšega avtorja. Skladba je napisana v D-duru, jasno ritmizirana, tudi v njej srečamo menjavo *sol*i – *tutti*. Odprto ostaja vprašanje, kako to, da so v rokopis vključene le te litanijske.

V nadaljevanju sledijo tri uglasbitve *Tantum ergo* v D-duru, C-duru in G-duru, za tem pa še dve uglasbitvi *Stella Caeli extirpavit*, značilne francišksanske antifone proti kugi. Če je v mnogih francišksanskih rokopisih antifono mogoče najti vključeno v cikel mašnega ordinarija, vstavljeno med Credo in Sanctus, kar Kačič izpostavlja celo kot eno posebnosti t. i. maše v slogu *missa francescana*,⁵⁹ pa sta tu izvzeti iz mašnega ciklusa, kar bi morda prav tako lahko označevalo nekoliko mlajši datum rokopisa. Oba speva sta melodično in ritmično izrazita; prvi je v F-duru, drugi – še živahnejši ter krajši in kitično zasnovan – pa v C-duru.

Prazna stran najavlja sklop ciklusov mašnega ordinarija. Glede na obseg in težo mašnih uglasbitv v primerjavi s prej omenjenimi spevi bi lahko rekli, da je prav na tem postavljeno glavno težišče obravnavane rokopisne knjige.

Kot je običajno v tovrstnih rokopisih, ki so varčevali s papirjem oz. prostorom, si sledijo mašni ciklusi drug za drugim brez prekinitev; včasih se nova maša začne celo na koncu prejšnje strani. Posamezni stavki so označeni le s poudarjenimi inicialkami, ki so ponekod zmerno okrašene, drugod pa le nekoliko odebeljene. Mašni stavki nimajo naslovov (izjemno redko najdemo pred začetkom besedila »Et in terra [...]« zapisan naslov Gloria), prav tako pa ni naslovov pred samimi ciklusi, čeprav so, kot lahko to razberemo iz sorodnih rokopisov, pri istih mašah, ki jih navaja novomeški rokopis, drugod bili znani in rabljeni. Kot je običajno za tovrsten francišksanski repertoar, ne najdemo pri nobeni od maš napisanega njihovega avtorja.

Tudi maše so napisane v dvoglasnem sistemu s spodnjim partom, ki prinaša *basso continuo*, zgornji part pa je namenjen pevskemu glasu (oz. glasovom). Maše so vse ritmizirane, tonalne, harmonsko dokaj moderne, nekatere obsežnejše in bolj razgibane, druge preproste in krajše. Ves čas prevladuje enoglasje, le redki solistični odseki so napisani v dvoglasju.

Nekaj mašnih ciklusov je enakih kot v sorodnem brežiškem *cantualu*, ki pa je po obsegu predstavljenega mašnega repertoarja vendarle skromnejši. In če je v brežiški rokopisni knjigi zaslediti različen rokopis več prepisovalcev, je pri novomeškem rokopisu opaziti roko le enega prepisovalca. Glede na jasnost, preglednost in natančnost bi rokopis lahko označili celo kot nekakšen »čistopis«, ki je bržkone nastal na podlagi nekega drugega rokopisa ali iz kompilacije več različnih rokopisov, iz katerih je prepisovalec črpal. Primerjava med rokopisi kaže, da je obravnavani novomeški rokopis zajemal iz tedaj popularnega repertoarja, ki je krožil ne le znotraj province, ampak tudi v francišksanskih samostanih širšega evropskega prostora.

59 Prim. Kačič, »Missa francescana«, 5–6.

Prva maša (str. 25–32) je enaka maši na čast sv. Adaucta iz brežiškega *cantuala*.⁶⁰ Napisana je v C-duru, z *alla breve* oznako v Kyrie. Zanimivo je, da ima novomeški rokopis v generalnem basu, ki je sicer skoraj v celoti identičen brežiškemu, tu in tam nekoliko bolj natančne in podrobne številčne oznake, iz česar bi lahko sklepali, da je bil prepisovalec v tem primeru bolj spreten, v svojem zapisu pa zato bolj natančen in dosleden. V novomeškem rokopisu je srečati tudi popravke očitnih napak, ki jih sicer najdemo v brežiški varianti. Brežiški rokopis sklepa v navedeni maši Credo pri »homo factus est«, kar je znova ena od praks, ki jo najdemo v nekaterih mašnih ciklikih in seveda nekaterih rokopisih. Novomeški stavek nadaljuje z Adagio odlomkom »Crucifixus«, ki mu sledi razgiban Allegro del »Et ressurexit«. Kot je videti iz naslednjega mašnega ciklusa, je bilo mogoče za izvedbo pri bolj slovesnih mašah omenjene odlomke uporabljati tudi pri drugih uglasbitvah mašnega ordinarija oz. je en tak primer zadostoval za različne cikle. Zgoščenost brežiškega rokopisa se kaže tudi v tem, da Sanctusu manjkata »Osanna« in Benedictus ter celo Agnus Dei, medtem ko so okrajšave pri novomeški varianti le v »manjkajočem« prepisu druge »Osanne« (namesto tega stoji »Osanna da capo«) ter prav tako pogostega navodila, naj se »Dona nobis« izvaja po vzorcu iz stavka Kyrie (»Dona nobis ut Kyrie«). Posebna zanimivost te maše je tudi, da je v celoti narejena na podlagi ene teme, pri čemer se tema iz stavka Kyrie ponovi nato še pri stavkih Gloria (»Et in terra«), Credo (»Patrem omnipotentem«), Sanctus in Agnus Dei.

Izjemno zanimiva je druga maša (str. 32–38), napisana v C-duru. Identična je z mašo z naslovom *Missa S. Liborij* iz brežiškega rokopisa.⁶¹ Gre za zelo razgibano, živahno delo, potekajoče v osminkah in šestnajstinkah, polno harmonskih izmikov in kromatičnih menjalnih tonov, kar kaže na spretnega avtorja. Poleg tega je znova zaslediti motivično povezavo med stavki, tako se osnovni motiv z začetka stavka Kyrie ponovi tudi v stavkih Sanctus in Agnus Dei. Novomeški in brežiški zapis se razlikujeta le v redkih podrobnostih, pri čemer denimo posamezne generalbasovske oznake manjkajo zdaj pri enem, zdaj pri drugem rokopisu, kar bi kazalo na to, da sta morda oba prepisovalca celo črpala iz nekega povsem drugega vira. Prehajanje posameznih odlomkov stavkov med mašnimi cikliki odlično nakazuje tudi pristavek Credo, ko namesto odlomka »Crucifixus« sledi pripomba, naj ga pri izvedbi izvajalec vzame iz prejšnje maše (»Crucifixus ex prior Sacro accipiatur«) in ga, podobno kot torej stori brežiški prepisovalec, ne izpiše.

Tretja maša (str. 38–47) je večinoma enaka brežiški maši *Missa S. Raymundi*. Gre prav tako za razgibano delo v C-duru. Tudi tu je pri obeh rokopisih najti ponekod manjkajoče generalbasovske številke, morda tudi zato, ker res

60 Prim. Barbo, »'Cantual'«.

61 V nekaterih sodobnih rokopisih je mogoče najti mašo z istim naslovom (Dunaj, Hofmusikkapelle Wien – Archiv (A-WHmk), *Missa in C. Sancti Liborii*, HK.196, Wb 150), ki jo je napisal tedaj znani skladatelj Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809).

niso bile povsod povsem nujne. Znova pride do razlike med prepisovalcema pred odlomkom »Crucifixus«. V novomeškem rokopisu pride do tonalnega preskoka in skladba na tem mestu modulira v c-mol, ob koncu pa se nato vrne v C-dur. Novomeška varianta je harmonsko razgibana in bogata, pestreje je napisana generalbasovska spremljava, celoten sklepni del pa je tudi nekoliko daljši. To morda lahko kaže na določeno večjo spretnost izvajalca (oz. izvajalcev) v novomeškem primeru. Na drugi strani pa brežiški rokopis ponuja »Crucifixus«, ki ga sicer najdemo v novomeški »prvi« maši (torej brežiški maši na čast. sv. Adaucta), a je v brežiškem zapisu v isti maši »manjkal«. Razlog za prenašanje posameznih odlomkov iz enega mašnega ciklusa v drugega bi torej lahko bila tudi večja ali manjša spretnost konkretnih izvajalcev, ki so jim bile rokopisne knjige namenjene. Pri obeh rokopisih najdemo tudi različni oznaki na koncu stavka Sanctus (v brežiškem najdemo zapisano »Osanna ut supra«, v novomeškem pa »Osanna da capo«), ki vsebinsko seveda nima nobene posebne teže, opozarja pa morda lahko znova na možnost, da sta prepisovalca imela za predlogo različni vir, ki je krožil med različnimi samostani zlasti iste province.

Tudi četrta maša v B-duru (str. 47–54) ima v brežiškem rokopisu svojo dvojnico. Gre za mašo, ki je v brežiškem rokopisu označena kot *Missa S. Spei*,⁶² uvrščena pa v rokopis očitno pozneje na drugo mesto, kot najdemo večino ostalih maš. Razliko med obema variantama je najti že v stavku Kyrie, pri čemer je v novomeškem rokopisu napisano preprosto navodilo »Kyrie da capo«, medtem ko je v brežiški varianti odsek v celoti z malenkostnimi spremembami izpisan. Značilen primer razlik med rokopisoma predstavlja tudi začetek odseka »Crucifixus«, ki je v novomeškem rokopisu označen kot Adagio, medtem ko v brežiškem *cantualu* oznak za tempo na tem mestu ni. Enak začetek se tako v obeh primerih v nadaljevanju razvije nekoliko drugače (str. 51–52). Izrazitejša sprememba pa se zgodi v stavku Sanctus. Medtem ko je v novomeškem rokopisu napisan v slogu prejšnjih stavkov, se v brežiškem rokopisu stavek bistveno spremeni. Zdi se, kot da bi se prepisovalec opiral (znova) na povsem nek drug mašni cikel. Brežiški Sanctus se začne tako povsem drugače od živahnega novomeškega rokopisa kot privzdignjen tekoči spev v 3/2 taktu. V odlomku »Osanna« se znova vrne k istemu viru, tako da se nato stavek v obeh primerih identično zaključi. Malenkostno spremembo zaznamo lahko tudi pri stavku Agnus Dei, pri čemer je v novomeškem rokopisu sklep označen z običajnim »Dona nobis ut Kyrie«, medtem ko brežiški rokopis tretji odsek »Agnus Dei« ponovi identično kot pri drugi ponovitvi in izpelje stavek tako do konca.

Peta maša 54 v B-duru (str. 54–61) je enaka maši, ki je v brežiškem *cantualu* označena kot *Missa Sta. Judith*. Tudi za ta cikel velja, da je v brežiškem rokopisu

62 V katalogu *RISM* najdemo mašo z istim naslovom Gregorja Josepha Wernerja (1693–1766), a gre za drugo delo. Prim. *Missa melioris Spei à 4 Voc: Concti: Violini = 2 con Organo e Violone Del Sig. Gregorio Werner*, ohranjeno v samostanu Heiligenkreuz (Heligenkreuz im Wienerwald, Musikarchiv des Zisterzienserstiftes (A-HE)).

vstavljen na mesto, kjer so bili očitno mašni ciklusi dodani pozneje. Znova je brežiški rokopis na nekaterih mestih manj natančen glede označevanja harmonij v generalbasovskem partu, pri čemer zasledimo v njem tu in tam napako, ki je v novomeškem rokopisu ni (»Patrem omnipotentem« je denimo v novomeškem rokopisu pravilno označeno s sosledjem 5–6, 6–5, v brežiškem pa verjetno površno piše: 5–6, 5–6, kar pa ne ustreza očitni harmonski situaciji; prim. str. 57). Razliko znova zasledimo tudi v odlomku Credo od besedila »Crucifixus« naprej. V novomeškem rokopisu najdemo napotilo, da naj se odlomek izvaja po ustreznem odlomku iz predhodne maše (»Crucifixus accipiat ex praecedenti sacro«, str. 59). V brežiškem rokopisu pa maša, na katero se sklicuje novomeški rokopis, manjka, zato je vse do konca izpisan po vzoru, ki mu je sledil novomeški prepisovalec. Očitno so torej pri izvedbi mašnih stavkov povezovali tudi posamezne cikle med seboj. Znova brežiški rokopis tudi ne označuje sprememb tempa, verjetno zato, ker so bile, kot na primer Adagio na začetku »Crucifixus« ter Allegro na začetku »Et resurrexit«, praktično samoumevne. Novomeška verzija ima tudi nekoliko daljši stavek Agnus Dei, pri obeh pa se ta sklepa z napotkom »Dona [nobis] ut Kyrie«. Sama maša je sicer ena od krajših del, skopa v svojih izraznih sredstvih, predvsem pa izvedbeno bistveno lažja.

Posebno zanimiv je začetek šeste maše v B-duru (str. 61–67), saj je identičen s četrto mašo novomeškega rokopisa (str. 47) oz. z začetkom maše z naslovom *Missa S. Spei*⁶³ iz brežiškega rokopisa. Vendarle skladatelj skladbo takoj po osnovnem motivu, ki ga ponovljenega srečamo v obeh odlomkih stavka Kyrie, vodi drugam. Temo nato dosledno ponovljeno uporabi tudi v stavkih Gloria (str. 61–62) in Sanctus, kar znova označuje prizadevanja po motivičnem zaokroževanju mašnega ciklusa. Tudi tu pred koncem besedila sklene Credo, pri čemer prepisovalec označi v notno črtovje zgolj besedo »Crucifixus«, s čimer torej naznani, naj se odlomek vzame iz kakšne druge primerne uglasbitve mašnega ordinarija.

Še korak naprej v zaokroževanju mašnega ciklusa zasledimo pri sicer razgibani in živahni sedmi maši v G-duru (str. 68–76). Temo, ki jo skladatelj predstavi na začetku stavka Kyrie, srečamo nato tudi v stavkih Gloria, Sanctus in Agnus Dei. Gre torej za izrazito tematsko povezovanje in zaokroževanje mašnega ciklusa, kar kaže na premišljen ustvarjalni koncept spretnega skladatelja.

Tudi osma maša v G-duru (str. 77–82) ima ustreznico v brežiškem rokopisu, kjer je označena kot *Missa S. Helena*. Vendarle se v podrobnostih oba zapisa nekoliko razlikujeta. Novomeška varianta je bolj razgibana in živahnejša, kar se vidi že takoj na začetku rokopisa v uporabi različnih punktiranj, ki jih v brežiškem zapisu ni. Tudi to bi lahko kazalo na to, da je bil novomeški izvajalec bolj spreten od brežiškega. V obeh verzijah se Credo konča z »et homo factus est«.

63 Mašo s podobnim naslovom je napisal prav tako Gregor Joseph Werner. Prim. *Missa melioris Spei à 4 Voc: Concti: Violini = 2 con Organo e Violone Del Sig. Gregorio Werner*. Heiligenkreuz im Wienerwald, A-HE.

V novomeški verziji prepisovalec nato znova zapiše napotek, naj se Crucifixus izvede na podlagi prejšnje maše (»Crucifixus ex preced.«), medtem ko to opozorilo brežiški rokopis izpušča, ne da bi ponudil alternativo, ki jo je verjetno izvajalec po potrebi izbral torej iz drugih maš.

Deveta maša v G-duru (str. 83–90) se začne z razgibanim stavkom Kyrie, zasnovanim v tradicionalni tridelni obliki, v kateri zaznamo baročno tridelnost oz. skladatelj že nakazuje zametke sonatnega stavka. Na začetku izstopa poudarjena tema na toniki, ki jo nato v drugem delu skladatelj postavi na dominantno in se nato znova vrne v nekakšno reprizno ponovitev začetnega dela. Simpatičen stavek je Sanctus z razmeroma dolgo sekvenco terčnih skokov. Benedictus ima zanimivo redkejšo oznako za hiter tempo Presto. Nenavadna je tridelna simetrična zasnova stavka Agnus Dei, pri katerem po koncu »Dona nobis pacem«, ki se sklone na dominantni, sledi še vendar »običajni« pripis: »Dona nobis ut Kyrie«.

Bolj preprosta po zasnovi in neposredna po svojem kompozicijskem izrazu je deseta maša v D-duru (str. 90–100). Zato pa je bolj obsežna in širokopotezna enajsta maša, prav tako napisana v D-duru (str. 101–114). Kyrie se tako začne s slovesnim Adagio uvodom, ki mu sledi živahni, motivično izrazit in razgiban Allegro. Stavek spominja na velike večglasne vokalno-instrumentalne maše 18. stoletja, iz katerih so tudi snovalci sorodnih rokopisnih knjig včasih črpali gradivo za svoje skladbe, le da so jih priredili za enoglasno petje. Obsežnejšo zasnovo, namenjeno tudi večjemu številu pevcev, dokazuje med drugim menjava *solī – tutti*, ki jo označujejo črke nad posameznimi odseki. Tako je bil denimo ves odlomek »Christe eleison« namenjen solistu. Bolj smelo kompozicijsko zasnovo maša izkazuje tudi v stavkih Gloria in Credo. Poleg znova menjave solista (*S.*) in celotnega zbora (*T.*) zasledimo dokaj hitre menjave tempa: Allegro (alla breve) na »qui tollis«, pa Adagio na besede »miserere nobis« in »suscipe deprecationem«. V Credo izstopa značilna figura melodičnega teka navzgor v Allegro tempu na besedilo »et resurrexit« ter »et ascendit«. Poleg tega je opazen izrazit melizem z melodično sekvenco na besedo »gloria« v stavku Sanctus.

Prav tako obsežnejša in ambicioznejša je tudi dvanajsta maša v A-duru (str. 114–131). Začetek maše označujejo punktirane osminke v Adagio tempu v slogu francoske uverture. Sledi živahen Kyrie, spet tridelen z živahno temo in izstopajočo, mestoma povsem samostojno instrumentalno spremljavo. Odsek »Christe« je napisan za solista v dominantni E-durovi tonaliteti. Tudi Gloria prinaša nekatere solistične odseke, ob koncu pa stavek zaključuje obsežni živahni sklep na »Amen«. Za razliko od drugih maš v tej zbirki, pogosto jedrnato in skromno koncipiranih, je ta maša izrazito velikopotezna, po obsegu daljša, s številnimi spremembami tempa, ponavljanji besedila ipd., kar kaže na njen bolj slavnostni značaj. Izrazito virtuosno je napisan odlomek »pleni sunt terra« znotraj stavka Sanctus. Namenjen je solistu in ima več virtuosnih melizematskih odsekov s sko-

raj koloraturno razgibanimi pasažami na besede, ki opevajo božjo slavo (»gloria tua«). Zelo dolg pa je tudi »Dona nobis pacem« ob sklepu maše.

Zdi se, da je za razliko od prvih bolj skromnih del vsaka poznejša maša v rokopisu vse bolj zahtevna in mogočna. To velja tudi za trinajsto mašo v F-duru (str. 131–143). V njej najdemo mestoma celo dvoglasje v večinoma terčnem paralelnem vodenju glasov, a vedno namenjeno solistoma. Maša se začne znova z Adagio odsekom, ki ga zamenja še živahnejši Allegro, označen kot *tutti* (T). »Christe« je napisan za dva solistična, le delno samostojna glasova. Tudi v stavku Gloria je dosledno najti menjavo med *sol*i in *tutti*, pri čemer je vsak nastop solistov vedno zapisan dvoglasno, kar torej pomeni, da sta dosledno vso mašo nastopala dva solista. Izrazit je lirični Adagio na besede »et incarnatus est«, namenjen solistoma. Solističen je znova Benedictus v Andante tempu. Ambitus je v solističnih delih nekoliko povečan zlasti navzgor, kjer seže do *f*₂, sicer pa načeloma v osnovi ostaja večinoma izrazito omejen na srednjo lego.

Tudi štirinajsta maša (str. 144–154) v B-duru je izrazito ambicioznejša in širokopotezna ter kaže poteze *misse solemn*is. Tudi v njej zasledimo mestoma solistično dvoglasje v paralelnih tercah ali sekstah. Poleg tega je v mašo na nekaterih mestih vključen izpisan instrumentalni glas, ki dopolnjuje pevski part in tako nakazuje tudi nekoliko ambicioznejšo vokalno-instrumentalno izvedbo. Možno bi bilo, da je tovrsten instrumentalni vložek izvedel kar organist sam, lahko pa sta pri izvedbi sodelovala še katera dva druga instrumenta, denimo dve violini, glede na to, da se na redkih odsekih tovrsten part razvije v dvoglasje (prim. Benedictus, str. 152).



Notni primer 2: Instrumentalni vložek v Benedictusu, str. 152.⁶⁴

64 Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov: SI-Nf, Ms. Mus. 94, z dovoljenjem.

V Credo tak instrumentalni vložek, namenjen sicer partu generalnega basa, spremlja še poudarjena artikulacija, prav instrumentalni motiv pa dobi celo osrednji povezujoči tematski značaj stavka (str. 148). Prav ti instrumentalni solistični odlomki privzemajo tudi povezujoč motivični značaj, saj se ponavljajo skozi ves Credo in stavek tudi formalno zaokrožajo.



Notni primer 3: Instrumentalni vložek v stavku Credo, str. 148.⁶⁵

Izraziteje virtuoзна in razgibana je tudi petnajsta maša v G-duru (str. 154–165), ki je hkrati zadnja maša v omenjeni rokopisni zbirki. Tudi v njej najdemo jasno izpostavljene instrumentalne vrivke, deloma tudi tehnično bolj zahtevne. Prav tako pri tej maši instrumentalni vložki prevzemajo funkcijo povezujočega motiva, ki se ohranja in prepleta skozi ves stavek (Kyrie). Solistični nastopi so namenjeni enemu (odsek »Christe eleison«) ali dvema pevcema (Credo). Muzikalno občuten je Andante odsek »Et incarnatus est«, namenjen dvema pevcema z dodanimi krajšimi instrumentalnimi dvoglasnimi vložki. Poleg tega izrazito izstopa tudi dvoglasni solistični Benedictus z razmeroma obsežnim instrumentalnim uvodom (str. 163).

⁶⁵ Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov: SI-Nf, Ms. Mus. 94, z dovoljenjem.



Notni primer 4: Začetek Benedictusa z instrumentalnim uvodom, str. 163.⁶⁶

Sledi enajst praznih strani (str. 166–176), nato pa razdelek z rekvijemi. Najprej prepisovalec uvrsti koralni rekvijem (str. 177–183), napisan brez taktnic, večinoma v polovinkah in z zadržanimi celinkami ob cezurah. Pod koralno vokalno linijo je napisan tudi na tem mestu tonalni *basso continuo*.

Drugi rekvijem je označen s pripisom s svinčnikom kot »št. 1« (»No. 1«). Napisan je v Es-duru (str. 184–189). Spet naletimo na nekatere redkejšje instrumentalne pasuse v basovskem glasu ter delitev *tutti – soli*. Navedeni rekvijem je identičen z drugim rekvijemom v brežiškem rokopisu. Enaka sta si praktično v vsem razen nekaterih malenkosti. Zanimivo je, da znova novomeški rokopis predvideva petje solista (*Dies irae*, *Benedictus*), v brežiškem zapisu pa tega ne najdemo, kar seveda ni pomenilo, da v praksi posameznih odlomkov, med njimi denimo nekoliko izraziteje razgibanega *Benedictusa*, tudi v Brežicah ne bi izvajal solistični glas, če je bil na voljo.

Nekoliko krajši in bolj zgoščen je tretji rekvijem (označen kot »No. 2«) v Es-duru (str. 189–195), prav tako namenjen solistu in celotnemu zboru.

66 Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov: SI-Nf, Ms. Mus. 94, z dovoljenjem.

Četrty rekvijem (z oznako »No. 3«) v Es-duru (str. 195–200) je identičen prvemu rekvijemu v brežiškem rokopisu. Metrično urejeno ritmizirani odseki se mestoma dopolnjujejo z ritmično svodobnejši deli. Znova tudi novomeški rokopis označuje menjavo solista in zbora, česar v brežiškem rokopisu ne zasledimo (denimo v Benedictusu). Ob tem je v določenih primerih (*Dies irae*) glede na zapis v novomeški varianti predvideno menjavanje *solo – tutti*, pri čemer sta solist in zbor predstavila vsak po eno kitico. Ker te menjave brežiški rokopis ne beleži, je posledično v tem rokopisu zaslediti dejansko tudi manjše število pětih kitic. Za razliko od brežiškega zapisa sledi v novomeški rokopisni knjigi ofertorij *Domine Jesu Christe* v Es-duru, s katerim se rokopis tudi sklene.

Dejansko torej je repertoar obeh rokopisnih knjig v mašnem delu precej podoben. Novomeški vsebuje večje število ciklusov mašnega ordinarija, kar nekaj maš pa je skupnih. Zanimivo pri tem je, da nekaterih brežiških maš ne najdemo v novomeškem rokopisu (*Missa S. Servali*, *Missa S. Patritii*). Med njimi tudi ni maše na čast sv. Franciška (*Missa S. Franciscus Seraphici*), ki bi jo sicer v franciškanskem samostanu pričakovali. Tudi to bi morda lahko kazalo na dejstvo, da so si prepisovalci pri oblikovanju obeh rokopisov pomagali s sorodnimi, pa vendarle različnimi viri.

Kot smo opozorili, je že prej predstavljenemu brežiškemu *cantualu* med vsemi, ki jih hranijo franciškski samostani pri nas, najbližja torej prav obravnavana novomeška rokopisna knjiga.⁶⁷ Oba rokopisa sta si sorodna zlasti po teži in tehtnosti predstavljenih mašnih ciklusov, nekoliko manj pa po razporeditvi gradiva in njegovi vsebinski popolnjenosti. Nekaj razlik je opaznih le v malenkostih, kot so redko različno šifriranje generalnega basa, nianse v vodenju posameznih melodičnih linij ali v ritmiziranju spevov, nedosledna raba menjave *solī – tutti* ipd.

Novomeški rokopis se izraziteje opira tudi na koralno dediščino, prisotno tako ob navajanju posameznih psalmovih tonov, kot seveda v prevzemanju himen in antifon. Koralne napeve je srečati tudi v mašah in rekvijemih. Pri tem so opremljeni z enako generalbasovsko spremljavo kot pri drugih sodobnejših skladbah. Tako so vgrajeni v tonalni okvir z razmeroma modernimi dur-molovsko opredeljenimi funkcijskimi harmonijami, mestoma celo v jasni ritmizirani obliki. To bi ob poudarjeni čistopisni obliki manuproprija kazalo morda na nekoliko mlajši datum nastanka rokopisa, ki bi ga tudi glede na vse ostalo (omenjeni vodni znaki) veljalo datirati nekako v iztek 18. stoletja.

Redno preseljevanje istih redovnikov, s tem pa tudi bolj ali manj večjih glasbenikov med različnimi samostani iste province, je hkrati spodbujalo kroženje vsaj sorodnega, če že ne v marsičem povsem enakega repertoarja. Ta tako na eni strani potrjuje priljubljenost določenih večinoma žal anonimnih del, ki so se ohranjala in razširjala ter nedvomno tudi redno izvajala prav po zaslugi

67 Barbo, »Cantual«, 269.

tovrstnih rokopisnih knjig. Njihova redna uporaba je nevomno podžigala njihovo popularnost, hkrati pa opredeljevala estetski horizont ne le frančiškanskih samostanov tega obdobja pri nas, temveč lahko rečemo kar v mnogočem širšega kulturnega okolja. To je bilo vsekakor ključno povezano z liturgičnimi in morda celo pastoralnimi potrebami, obenem pa vendarle odvisno od znanja, sposobnosti in širšega razvida ustvarjalcev in izvajalcev, ki so prihajali iz vrst frančiškanskega bratstva. Na eni strani je bil tako tovrsten anonimen repertoar zavestno omejen, hkrati pa se je z razpoznavno radovednostjo prepisovalcev – ki se je raztezala tudi izven meja posamezne redovne hiše ter celo zunaj provincialnih okvirov – širil daleč navzven. Kot kažejo skrbno izbrane skladbe, iz katerih veje premišljen koncept zapolnjevanja potrebnega bogoslužnega repertoarja s preverjeno kvalitetnimi deli, stopnjevanega v izrazni moči in estetski prepričljivosti, je v tem najti dragoceno sled prefinjene estetske zavesti in daljnosežne vizije glasbenikov, dejavnih tedaj v frančiškanskih samostanih. To pa je dejansko neposredno vplivalo tudi na kulturno raven širšega – ne le frančiškanskega in ne le zgolj cerkvenega – prostora v slovenskih deželah v obravnavanem obdobju.

Viri in literatura

Arhivski in objavljeni viri

Arhiv frančiškanskega samostana Novo mesto (AFSNm).

Cantual brežiškega samostana; K. d. 141/2726.

Novo mesto, Knjižnica frančiškanskega samostana, Zbirka rokopisov (RISM SI-Nf):

SI-Nf, Ms. mus. 91.

SI-Nf, Ms. mus. 93.

SI-Nf, Ms. mus. 94.

SI-Nf, Ms. mus. 246.

SI-Nf, Ms. mus. 247.

Répertoire international des sources musicales (RISM): Series A/II; Music Manuscripts after 1600. München: K. G. Sauer Electronic Publishing, 2008.

The Liber Usualis: With Introduction and Rubrics in English. Uredili benediktinci iz Solesmesa. Tournai in New York, NY: Desclee & Co., 1961.

Literatura

Barbo, Matjaž. »'Cantual' brežiškega frančiškanskega samostana.« *V S patri smo si bili dobri: Tri stoletja brežiških frančiškanov*, uredila Jože Škofljanec in Matjaž Ambrožič, 257–273. Krško: Zavod Neviodunum; Ljubljana: Brat Francisek, 2013.

Blažeković, Zdravko. »The Music Repertoire of the Franciscan Provincia Bosnae Argentinae and the Provincia Sancti Joannis a Capistrano in Slavonia in the eighteenth and nineteenth centuries.« *TheMA – Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts* 8, št. 1–2 (2019): 1–29. <https://www.thema-journal.eu/index.php/thema/article/view/53/54>.

- Grasemann, Friederike. »Die Franziskanermesse des 17. und 18. Jahrhunderts.« *Studien zur Musikwissenschaft* 27 (1966): 72–124.
- Kačic, Ladislav. »Mehrstimmiger Gesang der Franziskaner in Mitteleuropa im 17. Jahrhundert.« *Slovenská hudba* 22, št. 3–4 (1996): 450–454.
- Kačic, Ladislav. »Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert.« *Studia musicologica* 33 (1991): 5–107.
- Kačic, Ladislav. »Mitteleuropäische Kontexte der Franziskaner-Musikkultur im 17.–19. Jahrhundert.« *Muzikološki zbornik* 40, št. 1–2 (2004): 113–120.
- Kačic, Ladislav. »‘Opus franciscanum’ v zápise a zvukovnej podobe.« *Slovenská hudba* 18, št. 1 (1992): 136–145.
- Kačic, Ladislav. »Repertorie und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.–18. Jahrhundert.« V *Musicologica Istropolitana I*, uredila Marta Hulková in Lubomír Chalupka, 53–102. Bratislava: Universitas Comeniana Facultas Philosophica Bratislava, 2002.
- Richter, Pál. *Der Melodienbestand des Franziskanerordens im Karpatenbecken im 17. Jahrhundert / A ferences rend dallamkészlete a XVII. században a Kárpát-Medencében*. Budapest: Magyarok Nagyasszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány, 2007.
- Škrjanc, Radovan. »Frančiškanske korne knjige v Novem mestu iz 18. stoletja.« *De musica disserenda* 10, št. 2 (2014): 65–86.
- Škrjanc, Radovan. »Novo v poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji.« *De musica disserenda* 4, št. 2 (2008): 87–104.
- Škrjanc, Radovan. »Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji.« *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 141–165.
- Škrjanc, Radovan. »Prispevek k poznavanju repertoarja starejših muzikalij cerkvene glasbe v Sloveniji (2. del).« *De musica disserenda* 2, št. 1 (2006): 31–60.

SUMMARY

Franciscan Manuscript Books as an Expression of the Artistic Sensibility of their Time: A Comparative Analysis of the Manuscript Ms. Mus. 93 from Novo Mesto

Franciscan manuscript books occupy a particularly valuable place in the history of Slovenian music. Among them, the manuscript book Ms. mus. 93 from the Franciscan monastery in Novo mesto stands out for its clear and well-arranged design as well as its consistently clean, precise and legible handwriting. With its emphatically liturgical orientation and its aesthetic value, it is also a remarkable document in the wider region.

The manuscript contains stylistically distinct works that differ in terms of performance requirements and compositional sophistication. Although the book is the work of a single copyist, it was probably produced over a long period of time. Based on the characteristic features of Franciscan manuscript books and the watermarks of the paper used, it can be roughly dated to the end of the eighteenth century. A key feature in this regard is the *basso continuo* accompaniment, into which is inserted, within the framework of a solid functional basis and formal periodicity, relatively modern harmony, as found in the rhythmisation of Gregorian chant. Many connections to other Franciscan manuscripts in the Slovenian lands can be discerned, especially to the *cantual* from Brežice, which may be one of the possible sources for the Novo Mesto manuscript.

The contents of the Novo Mesto repertoire may indicate that the manuscript is primarily an addition to the repertoire already contained in other manuscript books in the monastery archives. The manuscript begins with an indication of the psalm tones and offers some typical examples of their singing during the Divine Office. This also reveals the pedagogical function of the manuscript, which was intended at least in part as a manual for teaching the basics of chant for liturgical use. Masses with requiems form the central part of the manuscript book. The general characteristics that can be found in the wider environment in connection with the repertoire of the so-called *opus franciscanorum* also apply to the manuscript Ms. mus. 93. It is a typical handwritten choral book with compositions by anonymous authors. All of the compositions are notated in the two-part system with a voice part and a basso continuo part. All of the compositions are unison, except for the marked solo sections, some of which are more virtuosic and, in a few rare cases, in two parts. In some places, there are shorter instrumental meditations that could be performed by another instrument in addition to the organ. The Novo Mesto manuscript is also based on the Gregorian heritage, both in the adoption of hymns and antiphons, as well as in masses and requiems.

The regular migration of the same monks – and thus of more or less qualified musicians – between different monasteries of the same province promoted the circulation of the corresponding repertoire. This confirms the popularity of certain works that have been preserved precisely thanks to such manuscript books. Their regular use undoubtedly promoted their popularity, but at the same time limited the aesthetic horizon not only of the Franciscan monasteries of that time in the Slovenian lands, but also of the wider cultural environment. This was certainly crucially related to liturgical and perhaps even pastoral needs, but at the same time depended on the knowledge, skills and foresight of the creators and performers, who came from the ranks of the Franciscan brotherhood. The careful selection of compositions, filling the required liturgical repertoire with works of proven quality, provides a valuable trace of a highly developed aesthetic consciousness and is a sign of the artistic sensitivity of the musicians involved. This directly affected the high level of cultural sensitivity and awareness of the wider environment.

O AVTORJU

MATJAŽ BARBO (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) je profesor za muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se posveča glasbi od 18. stoletja do danes ter različnim glasbenoestetskim temam. Objavlja več knjižnih del, znanstvenih člankov, poljudnih besedil in prevodov s področja muzikologije.

ABOUT THE AUTHOR

MATJAŽ BARBO (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) is Professor of Musicology at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. He conducts research on music from the 18th century onwards and on various music-aesthetic topics. He has published several books, scientific papers, articles, popular texts and translations in the field of musicology.